

---

# O ENSINO DA HISTÓRIA DA ARTE A PARTIR DE GOMBRICH E A INVISIBILIDADE FEMININA DEIXADA SOB ESSE LEGADO

*The teaching of art history from Gombrich and the female invisibility left  
under this legacy*

Silvana Boone<sup>1</sup>  
Cláudio da Costa<sup>2</sup>

---

**Resumo:** Este texto aponta reflexões sobre o ensino da arte e a ausência de mulheres artistas no conjunto da obra *A história da arte*, de Ernst Hans Gombrich, livro de referência para a história da arte ocidental. Após a análise, constatou-se a citação de uma única mulher artista em toda a obra e então, buscou-se entender as razões para essa citação única, como o apagamento da presença feminina na arte em uma obra literária reeditada quinze vezes em cinquenta anos, atingindo setecentas páginas nas últimas edições e a ponto de ser considerada pela crítica como a “bíblia” da história da arte.

**Palavras-chave:** História da Arte; Mulheres artistas; E.G. Gombrich.

**Abstract:** This paper points out reflections about art teaching and the absence of women artists in the whole work *The History of Art*, by Ernst Hans Gombrich, a reference book for the history of Western art. After the analysis, it was found that only one woman artist was mentioned in the whole work, and then, it was sought to understand the reasons for this single citation, as the erasure of the female presence in art in a literary work reissued fifteen times in fifty years, reaching seven hundred pages in the latest editions and to the point of being considered by critics as the “bible” of art history.

**Keywords:** Art History; Women artists; E.G. Gombrich.

---

<sup>1</sup> Doutora em Artes Visuais, História, Teoria e Crítica pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora na Universidade de Caxias do Sul. E-mail: [sboone@ucs.br](mailto:sboone@ucs.br).

<sup>2</sup> Mestre em História pela Universidade de Caxias do Sul; graduando em Artes Visuais/UCS. E-mail: [ccosta@ucs.br](mailto:ccosta@ucs.br).

## Introdução

O tradicional ensino da arte e da história da arte, de forma mais específica, nos currículos dos cursos superiores de diversas áreas do conhecimento, tais como artes, arquitetura e urbanismo, moda, design, música, história entre outros, assim como nos currículos de arte das escolas públicas e privadas é baseado em referências bibliográficas consagradas, considerando-se o aval editorial. Em uma análise das bibliografias básicas ou avançadas usadas como referências, há um livro que, dificilmente, deixa de compor a relação de obras indicadas aos estudos: o livro *A história da arte* de Ernst Hans Josef Gombrich, considerado mundialmente uma das principais referências para o estudo e ensino da arte. Este texto não tem por objetivo questionar a sua contribuição para os estudos de arte, nem mesmo supor algum questionamento a *posteriori*, mas sim, apontar reflexões de estudo acerca da ausência de mulheres artistas no conjunto da obra, nesse relevante livro que sedimentou o conhecimento sobre arte no mundo ocidental.

O livro *A história da arte* de E. H. Gombrich, como apresenta-se na ficha catalográfica, teve sua primeira edição em 1950, originalmente composto em língua inglesa, e até o falecimento de seu autor, em 2001, teve quinze edições subsequentes. Sendo um dos livros mais comercializados no mundo, com tiragens na casa dos milhares, foi traduzido para cerca de trinta idiomas, num total de mais de trezentas edições (Serrano, 2002).

Para a presente discussão, foi analisada a décima sexta edição, de 1999, publicado no Brasil pela Editora LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A. O livro manifesta a imponência dos livros tradicionais de arte pela estrutura física, contendo 688 páginas (dimensões 17.05 x 4.00 x 24.05 cm) e peso próximo a dois quilos, contendo ilustrações de alta qualidade e rigor, tendo capa rígida dupla na largura da página, mas não capa dura, privilegiando um menor custo editorial, conforme a característica da proposta do livro que deveria ser referência no contexto escolar para o ensino da História da Arte.

## Sobre E. H Gombrich

Ernst Hans Josef Gombrich nasceu em 1909, em Viena, na época do, já extinto, Império Austro-Húngaro. Filho da pianista Leonie Gombrich Hock e do advogado Karl B. Gombrich, foi criado no seio de uma família de origem judaica que se converteu ao cristianismo. Desde cedo, teve uma infância privilegiada no convívio com as artes no meio cultural burguês de Viena, do período entreguerras. Entre as celebridades austríacas próximas da família, destacam-se: Hugo von Hofmannsthal (1874 – 1929), escritor e dramaturgo, e Rudolf Serkin (1903 –

1991), professor, pianista e concertista, considerado um dos maiores conhecedores da obra de Beethoven.

Quando jovem Gombrich teve sua educação fundamental de forma laica, nos moldes da educação *Bildung* (Serrano, 2002, p. 29-30). Esse modelo educacional consiste em um conjunto de teorias educacionais, que se difundiu na Alemanha dos séculos XVIII – XIX, tendo sua inspiração no Iluminismo (Revolução Francesa), e no idealismo filosófico aos moldes de Platão, culminando em uma educação *paideia*, ou seja, que visava desenvolver totalmente a criança, no sentido da “perfeição”, sendo ensinados conteúdos de gramática, música, filosofia, ginástica, retórica, etc. Realizou os estudos secundários no liceu clássico da *Theresianischen Akademie* de Viena, quando supostamente “manifestou uma grande predileção pela música clássica e a vocação para a história da arte” (Serrano, 2002, p. 29-30). Entre 1928 e 1933, cursou história da arte e da arqueologia na Universidade de Viena (Gombrich, 2001, p. 334), tendo como professores, Julius von Schlosser (1866-1938), historiador da arte que se destacou pela investigação sobre arte renascentista, e futuramente viria a ser seu orientador de doutorado, Emanuel Löewy (1857-1938), arqueólogo e amigo de Sigmund Freud e Hans Tietze (1880-1954), historiador da arte e incentivador da arte moderna em Viena.

De acordo com Serrano (2002, p. 30), “a influência de Schlosser e de outros professores, como Emanuel Löewy, legou-lhe a inclinação para o estudo das personalidades artísticas e um permanente interesse pela representação”, como é notável na escolha do tema de sua tese de doutorado sobre o arquiteto e pintor italiano - Giulio Romano. Essa relação teórica da arte representada pelas obras dos “gênios” foi sendo sedimentada com o passar do tempo na historiografia da arte, por vezes beirando a escrita hagiográfica quando exacerba o talento nato atribuído a figuras como Pablo Picasso, Leonardo da Vinci, Michelangelo, etc. (Nochlin, 2016. p. 14-15).

Após doutorar-se, aproximou-se de Ernst Kris (1900-1957), historiador da arte e psicanalista, diretor da revista *Imago*, periódico onde eram publicados textos sobre análise psicológica no estudo da arte (Serrano, 2002, p. 30). Colaborando na conservação da coleção de artes decorativas do *Kunsthistorisches Museum* de Viena, nesta fase, Gombrich iniciou seus estudos acerca dos problemas envolvendo a psicologia da arte, objeto de estudo de Sigmund Freud, amigo de Kris (Gombrich, 2001, p. 334). Durante esse período, a Áustria passava por um tempo de instabilidade econômica, e em busca de sustentabilidade financeira, Gombrich teria aceitado a encomenda do editor W. Neurath, escrevendo seu primeiro livro - *Uma breve História do Mundo para jovens leitores*. Sem uma pretensão de êxito, o livro

executado em seis semanas foi traduzido para os idiomas: tcheco, sueco, holandês, dinamarquês, norueguês e polonês. Publicado em 1936, em Viena, foi editado até 1938 quando a invasão e a anexação alemã da Áustria deram fim à independência cultural naquele contexto. O conhecimento desse seu primeiro livro, salvo os falantes dos idiomas supracitados, ficou de certa forma restrito até meados de 1985, quando foi reeditado, sendo posteriormente traduzido para outros treze idiomas, inclusive o espanhol, o inglês e o português (Serrano, 2002, p. 31).

Neste meio tempo, entre o trabalho no Museu de Viena e a escrita do livro, Gombrich mudou-se para a Grã-Bretanha, seguindo o conselho de Kris, que o alertou sobre as perseguições às pessoas de origem judaica que estavam ocorrendo na Alemanha (Serrano, 2002, p. 31). E nas suas próprias palavras: “Minha sorte foi ter sido convidado para ir para a Inglaterra um pouco antes da entrada das tropas de Hitler na Áustria, em 1938” (Gombrich, 2001, p. 324). Começou a trabalhar no recém-instalado *Warburg Institute*, instituição que fora deslocada da cidade de Hamburgo na Alemanha para a nova sede em Londres pelo mesmo medo de perseguição, durante a ascensão do partido nazista ao poder. Trabalhando em Londres, ele recebeu a incumbência de compilar os “manuscritos inéditos do fundador do instituto”, Aby Warburg (1866-1929) (Gombrich, 2001, p. 324).

Enquanto desenvolvia seu trabalho no Instituto Warburg, Gombrich reencontrou Karl Popper, um conterrâneo de Viena, o qual havia conhecido no círculo social austríaco na pré-invasão alemã. Karl Raimund Popper (1902-1994) foi um filósofo austríaco, de origem judaica, considerado um dos grandes filósofos do século XX, autor da obra *A miséria do historicismo* (1944) e *A sociedade aberta e seus inimigos* (1945), sendo essa última obra publicada graças aos contatos de Gombrich, devido a escassez de recursos durante a II Guerra Mundial e seu tamanho, em dois volumes (Serrano, 2002, p. 32-33). Da interessante biografia de Popper destaca-se a sua militância no partido comunista austríaco, e sua convivência nesse meio influenciou a mudança em seu pensamento acadêmico. Passou a defender o liberalismo por meio da crítica ao materialismo histórico, e aos ideais comunistas do Marxismo e Hegelianismo. Em sua teoria, *racionalismo crítico*, Popper “duvidava da ciência”, acreditava que as teses deviam estar constantemente sendo “testadas”. Segundo ele a previsibilidade de resultados, como por exemplo, do comunismo vir a ser uma ordem lógica após o colapso do capitalismo, era falha, muitas teses eram entendidas como “modismos” acadêmicos (Serrano, 2002, p. 32-33). Como um bom positivista, acreditava que algo só poderia ser aceito quando houvesse documentos históricos provando a relativa tese. Esta aceitação da escrita histórica como “verdade”, foi criticada pela Escola Francesa dos *Annales* que questionava a

verossimilhança desses documentos, ou seja, até que ponto o discurso e os dados apresentados condizem realmente sobre os acontecimentos históricos (Silva, 2014, p.189-193). O século XX foi um tempo de grande efervescência cultural, militar e política, e é digno de nota que todas essas teorias e ideias têm por premissa o pensamento eurocêntrico, o qual no livro *A história da arte* de Gombrich na construção narrativa deixa evidente.

Tornaram-se amigos e essa parceria se deu até os últimos dias de vida, considerando que “as teses propostas por Popper influenciaram decisivamente sobre as ideias de Gombrich”, principalmente, no tocante à refutação de teorias tidas como “modas intelectuais” e na busca por “explicações simples e racionais para a obra de arte” (Serrano, 2002, p. 31-32).

Com a invasão da Polônia em 1º de setembro de 1939, o Reino Unido declarou, formalmente, guerra contra a Alemanha. Gombrich, assim como toda sociedade britânica, mobilizou-se para a guerra. Sendo destacado para trabalhar na BBC (*British Broadcasting Corporation*), serviu à inteligência militar, de 1939 a 1945, e devido à sua fluência no idioma alemão atuou no serviço de escutas: “Minha tarefa foi, então, escutar a rádio alemã e traduzir suas transmissões para o inglês para saber o que se falava e o que se calava para os ouvintes alemães” (Gombrich, 2001, p. 326). Destacou-se por transmitir ao Primeiro-Ministro, Winston Churchill, a notícia do suicídio de Hitler (Serrano, 2002, p. 32-33).

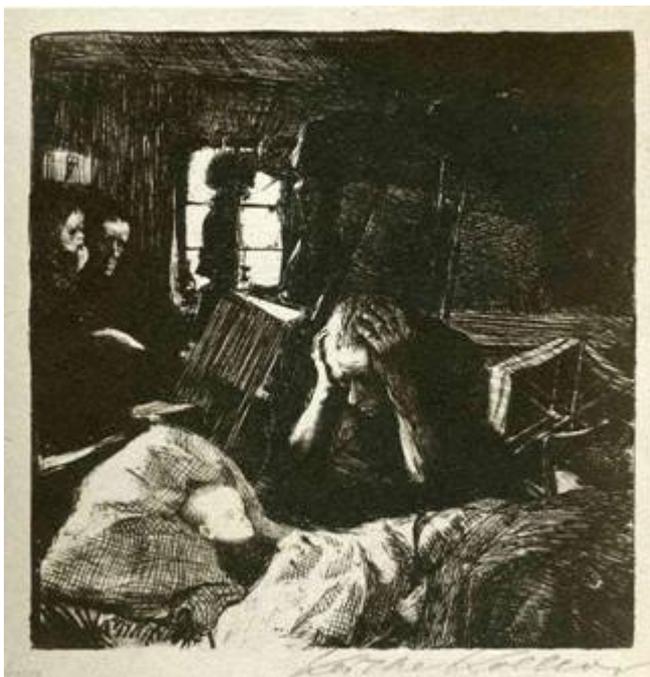
Meses depois do emprego das bombas atômicas pelos Estados Unidos da América (EUA) sobre o Japão e o consequente final da Segunda Guerra Mundial, Gombrich retomou os trabalhos no Instituto *Warburg*. No ano seguinte, em 1946, foi promovido a pesquisador sênior e, em 1948, a conferencista. Suas primeiras publicações na Inglaterra, versaram sobre simbologia no Renascimento, com artigos sobre Botticelli, Giulio Romano, Reynolds e Michelangelo, e conforme Serrano (2002), Gombrich havia aceitado o convite da Editora Phaidon para escrever sobre a história da arte para o público jovem, durante a guerra (Serrano, 2002, p. 32-33). Como fruto desta parceria e de anos de pesquisa, em 1950 publicou o livro *A História da arte*, considerado por muitos, conforme apontado no título deste artigo, a “bíblia da arte”, em referência ao livro sacro mais lido no ocidente, devido ao conteúdo amplo e seu caráter introdutório aos estudos de arte.

### **Käthe Kollwitz como exceção na *História da Arte* de Gombrich**

Buscando ampliar a pesquisa acerca da ‘invisibilidade’ das mulheres artistas na história da arte, nas principais referências bibliográficas consagradas, a análise inicial, obrigatoriamente, remete à obra de Gombrich - *A História da arte*. Ao

analisar a obra constatou-se que há uma única mulher artista citada por ele no contexto de toda a sua “história da arte”, porém, sem a referência ao contexto da produção das mulheres artistas ou mesmo, ao lugar social atribuído ao feminino. A obra citada é a gravura de Käthe Kollwitz, de uma série da década de 1890. Gombrich cita a obra com o nome *Necessidade*, datando-a de 1893-1901 (Gombrich, 1999, p. 566). Durante a pesquisa descobriu-se que esta obra também é identificada como *Miséria*, datando de 1897-1898 (Figura 1) e integra a série de gravuras *A Revolta dos Tecelões* (Simone, 2004, p. 33-34). Gombrich apresenta a obra para contextualizar o Expressionismo, no que tange referências acerca da possibilidade de percepção dos elementos que evidenciam as características do movimento e comenta que “quando a série foi eleita para receber uma medalha de ouro, o ministro encarregado advertiu o Imperador em relação a aceitar essa recomendação” (Gombrich, 1999, p. 567) considerando que a execução era naturalista e desprovida de elementos de conciliação, conforme o autor. A obra inserida no movimento expressionista alemão retrata uma cena de desespero, pobreza e morte e o veto contribuiu para que a obra de Kollwitz ganhasse uma repercussão maior no Leste Europeu, onde as obras com preocupações de carência social serviam à propaganda na efervescente “luta de classes”.

Figura 1- Kollwitz, Käthe. *Miséria*. 1897-1898. Litografia. 15,4 x 15,3 cm



Fonte: Simone, 2004, p. 34.

Käthe Kollwitz foi uma escultora e gravurista, considerada uma das mais expoentes artistas do século XX. Nasceu em 8 de julho de 1867, em Königsberg, atualmente Kaliningrado (Rússia). Filha de Karl Schmidt e Katharina Rupp. Nascida em uma família burguesa e culturalmente vivaz, por volta dos 15 anos de idade iniciou no ramo das artes, frequentando aulas particulares. Com 23 anos produz suas primeiras gravuras em metal, e em 1891, um ano mais tarde, se casa com Karl Kollwitz, médico. Adota o sobrenome do marido e muda-se para Berlim, onde logo monta seu ateliê. Torna-se mãe e participa em 1893, da Exposição Livre de Berlim. De 1895 a 1898, produz sua primeira série de gravuras de sucesso - *A Revolta dos Tecelões*. Em 1898, Käthe Kollwitz é indicada à premiação “Pequena Medalha de Ouro” por essa série de gravuras, porém, sua premiação é vetada pelo imperador Guilherme II (evento mencionado brevemente por Gombrich anteriormente referenciado). Em 1919, assume o cargo de professora na Academia Alemã de Belas-Artes, nessa fase foi reconhecida nacionalmente como uma respeitável artista. Em 1933, é perseguida pelo regime do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, sendo destituída do seu posto de professora na academia. Segue sob a vigilância da Gestapo e, em 1936, é proibida de expor seus trabalhos. Em 1940, perde seu marido e companheiro Karl Kollwitz. Já na velhice, sua última gravura foi *Frutos Verdes não Devem ser Colhidos*, de 1942. Em 1943, segue produzindo uma série de esculturas e desenhos, até que tem seu ateliê destruído pelas bombas, marcando o final da sua produção. Passou os anos seguintes fugindo da guerra e falece em 22 de abril de 1945 em Moritzburg, Alemanha, aos 78 anos de idade., Deixou um legado de aproximadamente 300 obras, a maioria sendo gravuras, além de cartas e diários que retratam a sua vida e obra (Simone, 2003, p. 215-218).

## **A invisibilidade feminina no legado de Gombrich**

Partindo da constatação de que a obra de Gombrich conta uma história da arte, quase exclusivamente composta por artistas homens, buscou-se entender quais os motivos deste, considerado um dos maiores historiadores da arte do século XX, ter citado somente uma artista mulher, considerando que as vanguardas artísticas europeias - apesar do contexto masculino prevalecer - já manifestava a presença de mulheres nesse contexto europeu, mesmo que com menor visibilidade. Levando em consideração a influência das teorias de Popper sob a construção mental de Gombrich, teriam sido as questões sobre as mulheres encaradas como *modismo intelectual*? Questiona-se, pois, na época da primeira edição do livro *A história da arte*, já era notável, mesmo que em volume reduzido, produções historiográficas acessíveis constando vida e obra de mulheres artistas europeias que se destacaram na produção estética dos séculos XVII e XVIII (Tedesco, 2020). Também houve a

questão da censura imposta pelos regimes totalitários de proibição de exposições e manifestações públicas, que impediam a livre expressão artística, no caso da Alemanha, culminando na famosa exposição de 1937, da “Arte Degenerada”, onde a arte foi utilizada para justificar a necessidade de uma “higienização social” (Kallir, 1987; Simone, 2003, p. 47).

Pode-se pensar que, a exposição de uma narrativa unilateral, naquele contexto político do pós-guerra teria sido uma estratégia editorial para que Gombrich tivesse um alcance maior com seu livro na Europa, reproduzindo uma narrativa histórica já aceita e que não produzisse nenhum tipo de entrave para sua aceitação no universo escolar ao qual a obra se destinaria?

Posto isso, em relação às primeiras edições do livro *A história da arte*, pode-se relevar, argumentando que a Europa vivia uma terrível reconstrução pós-guerra e, em seguida, criaram-se tensões de uma nova e diferente guerra, a Guerra Fria, entre as potências dos EUA e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Mas a partir dos anos 1980 há um alcance maior de informações, principalmente sobre a arte no século XX e, considerando as revisões editoriais que foram realizadas, pode-se questionar sobre uma exclusão das artistas mulheres em um compêndio de alcance universal. Como não citar, nas últimas edições, entre artistas mulheres que já tinham certo reconhecimento, ao menos a artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954), com passagem pela França no final dos anos 1930, considerada naquele momento, uma artista surrealista de destaque pelos seus pares?

Outra questão levantada, a fim de entender a construção narrativa do autor, foi o movimento feminista em si, representado pelo seu mais expressivo movimento até a primeira metade do século XX, o sufrágismo. O movimento sufragista teve início nos EUA, em 1848, e em seguida chegou à Inglaterra (Silva, 2014, p. 147). Nos EUA teve por característica tratar-se de um movimento “pacífico”, Enquanto na interpretação britânica: “As chamadas *suffragettes*, feministas inglesas radicais, ficaram famosas por fazerem uso da violência como forma de alcançar seus objetivos, tendo lutado por mais de seis décadas até o conseguirem, em 1928” (Silva, 2014, p. 147). As motivações da luta abrangem uma gama de questões, desde o direito ao voto ao reconhecimento da capacidade intelectual da mulher, como defendeu Virginia Woolf, na década de 1920, rompendo o preconceito instaurado em setores da sociedade britânica (Silva, 2014, p. 147).

É provável que Gombrich tenha tomado conhecimento destes acontecimentos, já que, conforme Halbwichs (1990, p. 69), “No próprio círculo de nossos pais, nossos avós deixaram sua marca”, ou seja, a memória dos acontecimentos sociais persiste e é evocada às novas gerações, principalmente, questões sensíveis

e traumáticas. É relevante ao leitor lembrar que até o final da Segunda Guerra Mundial, o pensamento da sociedade ocidental, em modos gerais, estava muito embasado em uma espécie de Darwinismo Social. Esse Darwinismo Social foi, inclusive, justificativa para a guerra pelos dirigentes alemães que idealizaram uma "raça" superior, tão logo a falta de voz ativa às mulheres naquele contexto, não soa com tanta estranheza, algo que devido ao nosso afastamento histórico parece demasiado arcaico.

A obtenção de igualdade de direitos pelas mulheres foi sendo uma constante em algumas áreas, obtendo resultados reais em diferentes sociedades, desde o direito ao voto na Inglaterra em 1918 e em outros países, como no Brasil, em 1932, bem como a ascensão aos cargos públicos ou privados nas mais diversas áreas, em algumas delas a luta por igualdade se dá até os dias de hoje. Os questionamentos na arte sobre as lacunas históricas ou invisibilidade feminina na arte, efetivamente, tornou-se discussão em 1971, com a historiadora de arte norte-americana Linda Nochlin e a publicação do artigo "Por que não houve grandes artistas mulheres?". A pergunta título foi uma provocação que não necessariamente tratava do termo "grandes", mas questionava, de forma pontual, a ausência das mulheres artistas na história da arte, em comparação aos grandes gênios da arte, todos, sem exceção, homens. O texto de Nochlin aponta questões associadas à produção das mulheres artistas, como arte feminina ou feminista, e mais do que nunca é atual, já que provoca a atenção para a ausência das mulheres, e, principalmente, para a sua invisibilidade frente aos autores homens, aqueles que ao longo dos séculos, contaram a história da arte, sob o prisma masculino. Cabe pensar que Nochlin não buscou nomear "gênicas" da pintura como durante muito tempo se viu na arte, mas ambicionou questionar por que não houve mulheres artistas do mesmo calibre que Leonardo da Vinci ou Michelangelo, em diferentes períodos da história da arte.

Compartilha-se da ideia de que a participação das mulheres nas duas grandes guerras mundiais influenciou essa constante igualdade de direitos, entre homens e mulheres. Na Primeira Guerra Mundial, no caso britânico, muitas mulheres serviram em funções de suporte, formando inclusive pelotões de enfermeiras, médicas, cozinheiras entre outras funções imprescindíveis, e houve ainda um pequeno contingente que esteve em ações armadas, sendo essa participação mais expressiva durante a Segunda Guerra Mundial, fazendo uso de formações militares exclusivas de mulheres, como no caso da URSS, que teve unidades de atiradoras de elite de reconhecida letalidade. Em ambas as guerras mundiais, as mulheres ganharam poder, assumindo os postos de trabalho deixados vagos pelos homens, enquanto soldados enviados aos fronts de batalha. Dessa forma, as mulheres tiveram

de demonstrar sua tenacidade para então, minimamente, obterem reconhecimento que veio muito mais do lado ocidental, que se caracteriza como liberal-capitalista, do que do lado oriental, caracterizado pelo social-comunismo, pois Stalin nem mesmo permitiu a elas receber os méritos da vitória por meio da participação nos desfiles ao final da Segunda Guerra Mundial, em 1945.

Uma questão importante sobre a exclusão das mulheres artistas da seleção para o livro *A história da arte*, se posta na própria exposição de Gombrich, quando destaca a obra de Käthe Kollwitz, e ele exacerba o efervescer dos problemas político/ideológicos. Ao mencionar que a obra da artista teve muito mais impacto no leste europeu, pode-se entender que lá, as causas das mulheres tiveram mais espaço de ação, não pela via comunista de garantir ganhos de direitos, ou mesmo igualdade, e sim por proporcionar a união de forças contra um inimigo em comum - o liberalismo. Essa exposição ainda permite entender a arte como um campo de batalha velado em que artistas eram recrutados para ambos os lados, liberal ou comunista, a fim de que suas obras refletissem os ideais do movimento político. Esse "recrutamento", convocação política no meio artístico, se fez especialmente "aos artistas famosos, talentosos e da nova geração" pois era neles que residia uma "eficácia social das obras de arte que formam a consciência socialista da sociedade", nisso o Estado, ou melhor dizendo, o partido comunista, atuava como mecenas, ao mesmo tempo que patrocinava os artistas formadores dessa nova consciência social, censurava e desestimulava os artistas com produções divergentes aos ideais partidários (Drabik; Fernandes, 1984, p. 78-84). Essa postura de ver a arte como educadora de uma ordem social não é nova, e remonta ao mecenato da Igreja durante grande parte da Idade Média. Essa constatação nos leva a refletir até que ponto isso não acontece até os dias de hoje e de que forma a arte deveria ou poderia ser produzida de forma a construir um pensamento crítico para além das questões de gênero, sem deixar de lado o posicionamento e o lugar ocupado pelas mulheres.

Considerando o destaque dado a Käthe Kollwitz, aponta-se que durante sua carreira realizou trabalhos artísticos encomendados pelos comunistas, principalmente cartazes e gravuras, muitos desses graças à confluência de pensamentos e ousadia em representar questões de sua preocupação enquanto mulher-artista, como a exemplo do aborto, sendo tais representações abortistas utilizadas como propaganda política pelo partido comunista. A preocupação da artista estava, naquele período, com o fato da mortalidade entre as crianças alemãs oriundas de famílias pobres, devido às chances de morte por inanição (Simone, 2003, p.128). Essa contribuição dos artistas, a exemplo de Kollwitz, nem sempre era voluntária, se mostrando por vezes forçosa, cobrando dos artistas um posicionamento político fiel àqueles mecenas:

“Deveriam me deixar em paz. Não se pode esperar que um artista, que ainda por cima é mulher, tenha uma posição definida neste tão complexo estado das coisas” como indica seu depoimento, retirado de um de seus diários, escrito durante o período da República Alemã de Weimar (1919-1933) (Simone, 2003, p. 134).

O fato de Gombrich citar a obra de Käthe Kollwitz, considerada por vezes como “pioneira da arte feminista”, poderia indicar uma inclinação à contemplação das mulheres artistas em uma nova escrita da história da arte, mas que por algum motivo não se concretizou (Simone, 2003, p. 128). Naquele momento, a supressão das mulheres artistas pode ter se dado como um ato político, de não fortalecer o “inimigo vermelho” (URSS), dicotomia política global que perdurou até a queda da URSS em 1991.

Para finalizar a análise dessa invisibilidade feminina como uma ação consciente, busca-se justificar também, o lugar que o autor ocupa no contexto literário da história da arte e o uso de poder que ele faz dessa ocupação. Conforme Chartier (2012, p. 28) “a ‘função autor’ resulta, portanto, de operações específicas, complexas, que relacionam a unidade e a coerência de alguns discursos a um dado sujeito”. Analisando brevemente “a função do autor”, a partir do estudo que Chartier faz de Foucault, pode-se dizer que aqui Gombrich se utiliza da sua função de autor para uma escolha de poder em que ele limita o alcance das mulheres artistas em serem apresentadas nos seus lugares de produção e de direito. Essa ausência promovida pelo autor cumpre uma função nefasta que é - senão de excluir - deixar a parcela feminina da arte não vista e distante da história da arte contada por ele.

## **Considerações finais**

A fim de retomar as questões do porquê Gombrich ter citado uma única mulher artista e estabelecer uma conclusão sobre o tema, foram apontadas quatro grandes questões: a primeira delas foi a influência teórica de amigos e a formação acadêmica de Gombrich; a segunda é sobre a falta de reflexão e do reconhecimento social da mulher, naquele contexto, e não somente das mulheres artistas, mas de um modo geral; a terceira questão trata do movimento feminista e suas repercussões na memória social britânica e a última, sobre o viés de apropriação ideológica político-partidária dos temas sensíveis às mulheres.

Numa última análise questionadora: e se Gombrich tivesse aberto espaço para outras artistas mulheres ao menos na sua última edição, ainda vivo? Seria possível pensarmos que ele teria sido o gerador de um pensamento para uma história da arte mais inclusiva, dividindo, mesmo que de forma embrionária para a época, o protagonismo masculino com as mulheres? O século XXI já produz

revisões bibliográficas significativas acerca do lugar ocupado pelas mulheres na arte, felizmente. Em uma publicação recente e revolucionária, Katy Hessel reescreve a história da arte sem os homens, em seu livro *The story of art without men* (2022). Em tradução livre, segundo a autora, “o livro leva o seu título da chamada ‘bíblia’ introdutória à história da arte, *A História da Arte* de E. H. Gombrich” (Hessel, 2022, p. 11). Ironicamente, a autora dá o troco a Gombrich, mais de setenta anos depois, trazendo à luz centenas de mulheres na arte, provocando, quem sabe, historiadores homens e mulheres para recontar a história, a partir de agora, de forma mais ampla, inclusiva e para além dos gêneros.

Enfim, a partir das considerações aqui apresentadas, conclui-se, provisoriamente, que Ernst Hans Gombrich teve uma parcela significativa de responsabilidade em silenciar a participação das mulheres artistas na história da arte no mundo ocidental, porém atribuir somente a ele essa responsabilidade é demasiadamente falho. Pois, não somente os historiadores da arte foram responsáveis por perpetuar a invisibilidade das mulheres na história da arte, mas inclusive os diretores e curadores de museus, galerias, entre outros, homens e mulheres, profissionais da educação básica e superior, e no caso do Brasil reproduzem conteúdos (e lacunas) de forma irreflexiva. Em última análise, à classe docente e aos profissionais das artes e da história, eis o indicativo de (re)seleção das fontes bibliográficas e seus autores, não obstante utilizar os livros com credibilidade já reconhecida, mas sim complementar com outras fontes, a fim de permitir um ensino inclusivo às novas produções historiográficas da arte. Fica o desafio de uma nova escrita, desta vez, equivalente.

## Referências

---

- CHARTIER, Roger. **O que é um autor? Revisão de uma genealogia.** Tradução: Luzmara Cursino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EDUFSCar, 2012.
- DRABIK, Grazyna; FERNANDES, Rubem César (Orgs.). **Polônia: o partido, a igreja, o solidariedade.** Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1984.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999
- GOMBRICH, Ernst Hans. **Breve história do mundo.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HESSEL, Katy. **The story of art without men.** London: Hutchinson Heinemann; Penguin Random House UK, 2022.
- KALLIR, Jane. **Käthe Kollwitz, the power of the print.** New York: Galerie St. Etienne, 1987
- NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?.** São Paulo: Aurora, 2016.
- SERRANO, Carlos Montes. Em memória de Sir Ernst H. Gombrich (1909-2001). Espanha: EGA – Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica – Universidad de Valencia, n. 7, 2002. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 27-38, 2005.
- SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos.** São Paulo: Contexto, 2014.
- SIMONE, Eliana de Sá Porto de. **Käthe Kollwitz.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- TEDESCO, Cristine. **Artemísia Gentileschi: trajetória biográfica e representações do feminino.** São Leopoldo: Oikos, 2020.